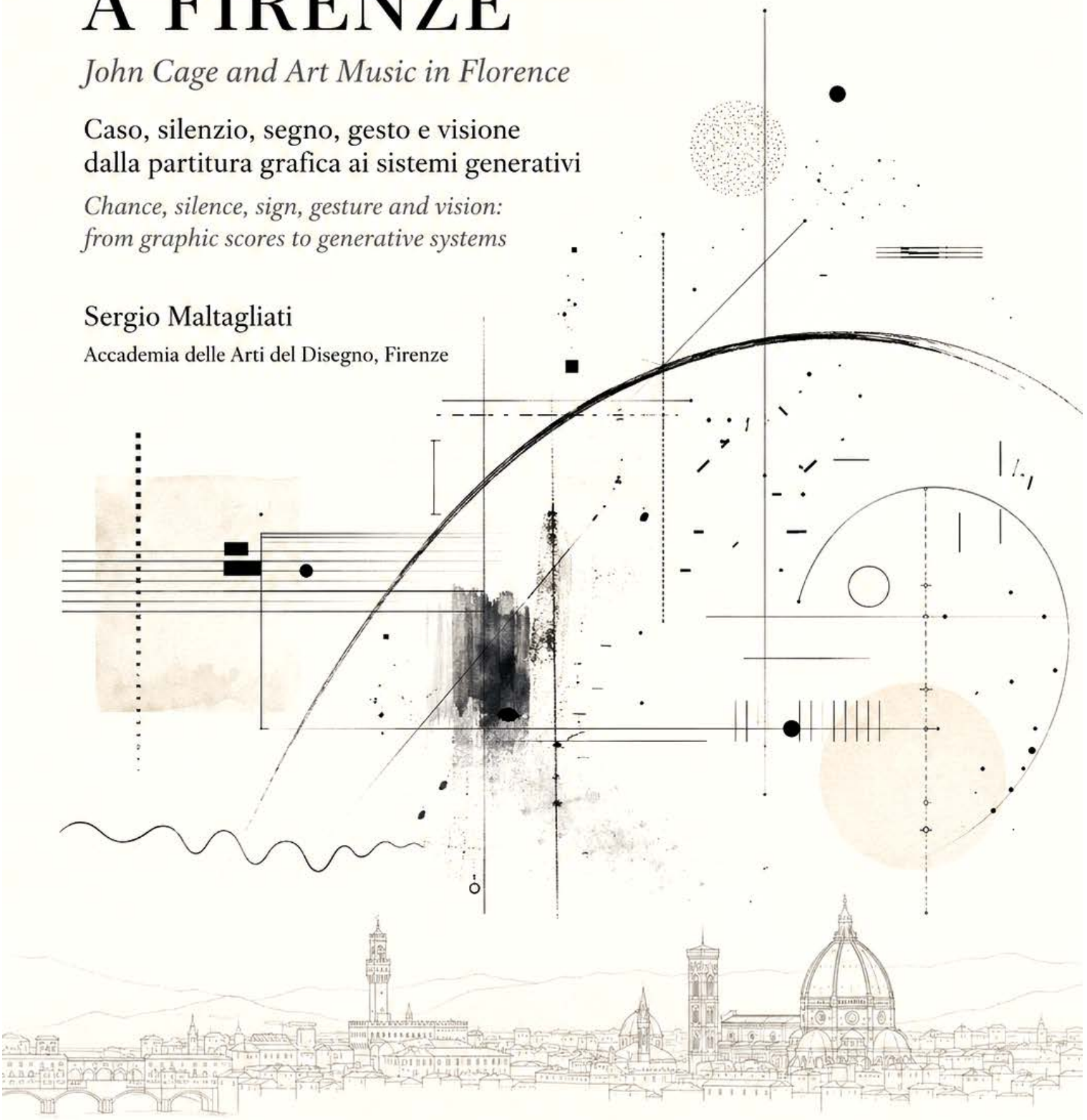
JOHN CAGE E LA MUSICA D'ARTE A FIRENZE

John Cage and Art Music in Florence

Caso, silenzio, segno, gesto e visione
dalla partitura grafica ai sistemi generativi

Chance, silence, sign, gesture and vision:
from graphic scores to generative systems

Sergio Maltagliati
Accademia delle Arti del Disegno, Firenze



Firenze · 2026 · Versione 1.0

SAGGIO-TESI DI RICERCA ARTISTICA

John Cage e la Musica d’Arte a Firenze

Caso, silenzio, segno, gesto e visione dalla partitura grafica ai sistemi generativi

CAGE → BUSSOTTI · CHIARI · CARDINI · LOMBARDI · GROSSI → MALTAGLIATI

Sergio Maltagliati

Compositore e artista visivo · Accademia delle Arti del Disegno, Firenze

Firenze · 2026 · Versione 1.0

Studio indipendente. L’indicazione dell’Accademia identifica l’affiliazione dell’autore e non implica una pubblicazione ufficiale dell’istituzione.

Nota editoriale

Questo lavoro nasce come saggio-tesi di ricerca artistica. Propone un'interpretazione comparativa tra John Cage e quella costellazione di compositori, interpreti e artisti attiva a Firenze che, in diverse fonti, è stata definita "Musica d'Arte", "musica visiva" o ricerca tra suono, segno, gesto e visione. Non sostiene l'esistenza di una scuola omogenea, dotata di un unico manifesto o di un rapporto lineare di dipendenza da Cage. La tesi è invece che, nel contesto fiorentino, alcuni problemi centrali dell'opera cageana siano stati accolti, discussi e trasformati secondo poetiche autonome: la grafia corporea e teatrale di Sylvano Bussotti, l'azione Fluxus di Giuseppe Chiari, il gesto interpretativo di Giancarlo Cardini, la musica per gli occhi di Daniele Lombardi, l'automazione informatica di Pietro Grossi e, successivamente, i sistemi audiovisivi generativi e di rete di Sergio Maltagliati.

Le fonti online sono state verificate nel luglio 2026. Le immagini delle opere di John Cage non sono riprodotte in questa edizione, poiché i diritti sulle opere visive restano amministrati dal John Cage Trust. Sono invece indicati i siti istituzionali presso i quali le opere possono essere consultate legalmente.

Licenza del testo: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), salvo citazioni e materiali di terzi.

Abstract

Il saggio analizza John Cage come precedente internazionale e interlocutore della Musica d'Arte sviluppatasi a Firenze nella seconda metà del Novecento. Il confronto non viene impostato come una genealogia semplice, ma come una costellazione di convergenze, divergenze e trasformazioni. In Cage, il ricorso alle operazioni casuali, l'indeterminazione esecutiva, l'ascolto del silenzio, l'apertura verso l'ambiente e la progressiva autonomia visiva della notazione mettono in crisi la separazione tra composizione, performance e arti visive. A Firenze, tali questioni assumono forme differenti: Bussotti trasforma la grafia aperta in scrittura sensuale e teatrale; Chiari porta la musica nel gesto, nell'azione e nella vita quotidiana; Cardini e Lombardi sviluppano una pratica in cui interpretazione, corpo, segno e spazio visivo diventano componenti strutturali; Grossi sostituisce alla casualità divinatoria la variabilità calcolata, automatica e potenzialmente infinita del computer. La presenza di Cage a Firenze il 21 giugno 1992, documentata dal concerto e dalla registrazione John Cage – A Firenze, rende concreto questo rapporto. L'ultimo capitolo considera il lavoro di Sergio Maltagliati come prosecuzione critica della linea fiorentina: dalla collaborazione con Grossi in netOper@ ai sistemi audiovisivi generativi, il passaggio dalla partitura aperta al codice e dall'evento al processo di rete estende la questione cageana nell'ambiente digitale. La tesi conclusiva è che la Musica d'Arte fiorentina non costituisca una derivazione italiana di Cage, ma un laboratorio autonomo capace di trasformare l'apertura intermediale in grafia, azione, interpretazione, automazione e generazione algoritmica.

Abstract (English)

This research essay examines John Cage as an international precedent and interlocutor for the Florentine field commonly described as Musica d'Arte, visual music, or research across sound, sign, gesture, and vision. The comparison is not presented as a linear genealogy but as a constellation of convergences, divergences, and transformations. Cage's chance operations, performative indeterminacy, attention to silence and environmental sound, and the increasing visual autonomy of notation destabilised the borders between composition, performance, and visual art. In Florence, these issues acquired distinct forms: Sylvano Bussotti transformed open notation into a sensual and theatrical graphic language; Giuseppe Chiari relocated music into gesture, action, and everyday life; Giancarlo Cardini and Daniele Lombardi developed practices in which interpretation, the body, the visual sign, and space became structural components; Pietro Grossi replaced divinatory chance with computed variability, automation, and potentially endless processes. Cage's presence in Florence on 21 June 1992, documented by the concert and recording John Cage – A Firenze, gives this relationship a concrete historical focus. The final chapter considers Sergio Maltagliati's work as a critical continuation of the Florentine line: from his collaboration with Grossi on netOper@ to networked and generative audiovisual systems, the transition from open score to code and from event to process extends the Cagean question into the digital environment. The concluding argument is that Florentine Musica d'Arte was not an Italian derivative of Cage, but an autonomous laboratory that transformed intermedial openness into graphic writing, action, interpretation, automation, and algorithmic generation.

Parole chiave / Keywords

John Cage; Musica d'Arte; Firenze; partitura grafica; Visual Music; caso; indeterminazione; silenzio; Fluxus; Sylvano Bussotti; Giuseppe Chiari; Giancarlo Cardini; Daniele Lombardi; Pietro Grossi; Sergio Maltagliati; computer music; arte generativa; net art.

Indice

Premessa dell'autore

1. Una questione di metodo: scuola, corrente o costellazione?
2. John Cage: dal controllo alla domanda
3. Quando la partitura diventa immagine
4. Firenze: suono, segno, gesto, visione
5. Sylvano Bussotti: assimilazione e differenza
6. Giuseppe Chiari: la musica come azione
7. Giancarlo Cardini e Daniele Lombardi: interpretare con gli occhi
8. Pietro Grossi: dal caso all'automazione

9. John Cage a Firenze, 21 giugno 1992
10. Sergio Maltagliati: dalla partitura aperta al sistema generativo
11. Sintesi comparativa
12. Conclusioni
Appendice I. Cronologia essenziale
Appendice II. Tesi in dodici punti
Bibliografia e fonti online

Premessa dell’autore

Questo studio nasce da una posizione interna alla ricerca che descrive. Non considero la Musica d’Arte fiorentina come un oggetto distante, ma come un ambiente storico e operativo con il quale il mio lavoro ha stabilito rapporti diretti: attraverso Pietro Grossi, attraverso la conoscenza e l’ascolto delle opere di Giancarlo Cardini e Daniele Lombardi, attraverso la lunga riflessione sul rapporto fra immagine, suono, partitura, automazione e rete. La prospettiva dell’artista-ricercatore non elimina la necessità del rigore; al contrario, richiede di distinguere con maggiore attenzione i fatti documentati dalle interpretazioni e dalle memorie personali.

L’accostamento con John Cage non nasce dal desiderio di attribuire una prestigiosa paternità internazionale alla ricerca fiorentina. Cage è importante proprio perché consente di misurare le differenze. Egli mette in discussione la volontà del compositore, accoglie il suono non intenzionale, usa l’I Ching per sottrarre le decisioni al gusto personale, trasforma la partitura in un campo di possibilità e opera continuamente tra musica, poesia, danza e arti visive. Gli artisti fiorentini affrontano questioni analoghe, ma spesso le indirizzano altrove: verso la calligrafia erotica e teatrale, verso la dimensione politica del gesto, verso l’interpretazione come presenza corporea, verso il segno pittorico, verso il calcolo automatico o la partecipazione in rete.

Il termine “sinestetico”, utilizzato in questo testo, non indica una diagnosi neurologica. Non si afferma che Cage, Bussotti, Chiari o altri percepissero involontariamente colori ascoltando suoni. Il termine è impiegato in senso estetico e intermediale: una pratica nella quale visione, ascolto, gesto, durata e spazio concorrono alla costituzione dell’opera.

1. Una questione di metodo: scuola, corrente o costellazione?

Parlare di “Scuola fiorentina” è efficace, ma può produrre un equivoco. La parola scuola suggerisce un maestro riconosciuto, allievi, un programma condiviso e uno stile relativamente unitario. Nel caso qui studiato, esistono certamente relazioni personali, istituzioni comuni, luoghi d’incontro, interpreti e occasioni espositive; non esiste però un’estetica unica. Bussotti, Chiari, Cardini, Lombardi, Grossi, Mayr, Aitiani e Maltagliati non costituiscono un gruppo compatto. Le loro opere possono essere perfino incompatibili sul piano dell’intenzione, della forma e del rapporto con il pubblico.

È quindi più preciso parlare di costellazione fiorentina: una rete di autori e pratiche che, dalla seconda metà del Novecento, fa della relazione tra suono, segno, gesto e visione un terreno ricorrente. La formula è confermata da pubblicazioni e registrazioni che hanno adottato espressioni come Musica d'Arte a Firenze e Suono, segno, gesto, visione a Firenze. La pagina biografica del CIDIM dedicata a Sergio Maltagliati colloca esplicitamente Bussotti, Cardini, Chiari, Grossi, Lombardi e Mayr nella corrente denominata Musica d'Arte, specificandone il rapporto con musica visiva e Fluxus. Tale indicazione è utile come testimonianza storiografica, ma non deve essere trasformata in un confine rigido.

Riferimenti: CIDIM, voce "Sergio Maltagliati"; Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze.

Anche John Cage va collocato con cautela. Egli non è un membro della costellazione fiorentina e non può essere presentato come origine unica. È piuttosto un precedente internazionale e un interlocutore: un artista che rende possibile pensare la musica oltre la forma musicale tradizionale e che, attraverso Darmstadt, David Tudor, Fluxus, le partiture grafiche e le relazioni italiane, entra nel campo di attenzione di diversi protagonisti fiorentini. Il metodo comparativo adottato in questa tesi distingue quattro livelli: influenza documentata; incontro o collaborazione; affinità di problema; analogia interpretativa proposta dall'autore.

2. John Cage: dal controllo alla domanda

2.1 Caso e non-intenzione

Nella propria dichiarazione autobiografica Cage descrive il passaggio decisivo dalla scelta alla domanda. L'uso dell'I Ching gli permette di costruire procedimenti compositivi complessi nei quali la responsabilità dell'autore consiste nel predisporre domande e condizioni, non nel selezionare ogni evento secondo il gusto personale. Il caso, dunque, non equivale a disordine spontaneo. È un metodo rigoroso, spesso laborioso, che separa l'atto di progettare un sistema dall'esito particolare prodotto da quel sistema.

Questa distinzione è fondamentale per il confronto con l'arte generativa. Cage non rinuncia alla composizione: sposta la composizione dal risultato alla procedura. La partitura non determina necessariamente una forma sonora unica; definisce un ambiente di possibilità. Il compositore prepara strumenti, tabelle, domande e vincoli; il risultato emerge da un processo che non coincide con l'espressione immediata della soggettività.

Fonte primaria: John Cage, "Autobiographical Statement", John Cage Trust.

2.2 Caso e indeterminazione non sono la stessa cosa

Nel discorso comune, caso e indeterminazione vengono spesso confusi. Le operazioni casuali possono intervenire nella fase compositiva e produrre una partitura definita; l'indeterminazione riguarda invece gli elementi lasciati aperti nell'esecuzione. Un'opera può essere composta attraverso il caso e risultare esecutivamente precisa, oppure può essere scritta senza operazioni

casuali ma lasciare all'interprete scelte sostanziali. Il Concert for Piano and Orchestra, con i suoi molteplici sistemi grafici e la libertà concessa agli esecutori, rende visibile questa seconda dimensione.

La distinzione consente di comprendere meglio la distanza fra Cage e Bussotti. Entrambi usano grafie non convenzionali, ma l'apertura di Bussotti è spesso attraversata da una forte presenza dell'autore, dalla memoria, dall'erotismo e dalla teatralità. In Cage, invece, la notazione può essere organizzata per limitare l'interferenza del gusto e distribuire responsabilità fra compositore, esecutore e ambiente.

2.3 Il silenzio come mutamento dell'ascolto

L'esperienza della camera anecoica di Harvard porta Cage a riconoscere che il silenzio assoluto non è un dato acustico. La conseguenza non è la semplice celebrazione del rumore, ma un cambiamento della posizione dell'ascoltatore. In 4′33″, l'assenza di suoni intenzionalmente prodotti dal pianista incornicia ciò che accade nello spazio: respiri, movimenti, vento, scricchiolii, attese. Il MoMA definisce l'opera una sintesi degli interessi cageani per operazioni casuali, musica sperimentale e arti visive. La partitura stabilisce una durata e un gesto; l'ambiente produce il materiale.

Da questo punto di vista, il silenzio cageano è una tecnologia dell'attenzione. Non cancella il suono, ma indebolisce la gerarchia che separa il suono musicale da quello non musicale. Questa apertura avrà conseguenze decisive per la performance, la sound art, l'arte ambientale e, indirettamente, per i sistemi generativi che assumono dati esterni o comportamenti del pubblico come componenti dell'opera.

> Riferimenti: John Cage Trust, "Autobiographical Statement"; MoMA, There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4′33″.

2.4 Un artista intermediale

Cage non passa dalla musica alle arti visive come chi abbandona una disciplina per un'altra. La sua produzione grafica, poetica e performativa sviluppa lo stesso problema: come organizzare condizioni nelle quali le cose possano apparire senza essere interamente sottomesse all'intenzione. Le stampe realizzate con Crown Point Press, i disegni intorno alle pietre, le carte preparate con fumo e fuoco, gli acquerelli del Mountain Lake Workshop e le mesostiche traducono le operazioni casuali in tecniche visive e verbali.

La National Gallery of Art conserva un ampio nucleo di opere e presenta Music Walk (Notation Plan), databile intorno al 1958, come disegno e piano concettuale musicale. La stessa istituzione, nella mostra John Cage: Rocks, Paper, Fire, sottolinea come Cage costruisse strategie creative dipendenti da risultati casuali determinati dall'I Ching. La continuità tra suono e immagine non si fonda su una corrispondenza illustrativa: una linea non "rappresenta" necessariamente un suono; linea e suono sono esiti differenti di procedure comparabili.

Riferimenti: National Gallery of Art, Music Walk (Notation Plan); John Cage: Rocks, Paper, Fire; Crown Point Press, John Cage.

3. Quando la partitura diventa immagine

La partitura occidentale tradizionale è un dispositivo visivo, ma tende a rendersi trasparente: il lettore esperto guarda i segni per convertirli in azioni sonore. Nel Novecento, la notazione grafica interrompe questa trasparenza. Il segno non è più soltanto codice funzionale; acquista densità materiale, ambiguità, ritmo spaziale e valore estetico. La pagina può diventare mappa, diagramma, campo, collage o immagine autonoma.

La ricerca sulla notazione grafica distingue opportunamente fra graphic notation e musical graphics. Nel primo caso, l'immagine mantiene una funzione esecutiva, per quanto aperta; nel secondo, la grafica musicale può possedere una autonomia visiva tale da non richiedere necessariamente una traduzione sonora. Questa distinzione è particolarmente utile per comprendere la costellazione fiorentina: alcune opere di Bussotti o Lombardi sono contemporaneamente partiture, immagini e progetti performativi; altre si situano consapevolmente sul confine.

Cage contribuisce a questa trasformazione non perché inventi da solo la partitura grafica, ma perché ne radicalizza le conseguenze. Il Solo for Piano del Concert for Piano and Orchestra presenta numerosi sistemi di notazione, ognuno dei quali richiede all'interprete una diversa strategia di lettura. La pagina non trasmette semplicemente un messaggio già definito: obbliga a costruire un metodo. L'interpretazione diventa un atto di ricerca.

La partitura visiva modifica anche la temporalità. Nella notazione tradizionale, l'asse orizzontale suggerisce una successione relativamente stabile. In molte grafie sperimentali, il tempo deve essere ricostruito, negoziato o deciso. Lo spazio della pagina diventa una riserva di tempi possibili. È in questo passaggio che la grafia si avvicina sia alla performance sia al sistema generativo: non rappresenta un unico evento, ma contiene regole per produrre eventi.

Riferimenti: Julia H. Schröder, "Graphic Notation and Musical Graphics"; National Gallery of Art, materiali su Music Walk e Solo for Flute; MoMA, materiali su 4'33".

4. Firenze: suono, segno, gesto, visione

4.1 Una città-laboratorio

Nella Firenze del secondo dopoguerra, la relazione fra musica e arti visive non può essere ricondotta a un solo centro. Il Conservatorio Luigi Cherubini, le gallerie, i festival, le esperienze di poesia visiva, il Gruppo 70, le attività Fluxus, lo Studio di Fonologia Musicale di Pietro Grossi, l'Accademia di Belle Arti e una rete di interpreti creano un ambiente nel quale le discipline entrano continuamente in contatto. Gli artisti non condividono necessariamente una poetica, ma operano in prossimità e si confrontano con problemi comuni.

L’espressione Suono, segno, gesto, visione, adottata per una registrazione che riunisce Bussotti, Cardini, Chiari e Lombardi, non è una semplice formula promozionale. Individua quattro componenti che cambiano posizione da autore ad autore. In Bussotti il segno è scrittura e teatro; in Chiari il gesto diventa evento e critica dell’istituzione musicale; in Cardini l’interpretazione si fa comportamento scenico e ascolto delle minime differenze; in Lombardi il segno visivo può precedere, accompagnare o eccedere il suono.

Riferimenti: Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze; Daniele Lombardi, biografia ufficiale; Paolo Somigli, “Florence in the 1960s and the Experience of Gruppo 70”.

4.2 Musica d’Arte e sinesteticità estetica

La formula Musica d’Arte indica una pratica che non accetta la separazione netta fra composizione musicale e produzione visiva. Essa non coincide con la sinestesia neurologica, ma con una sinesteticità estetica: l’opera è concepita come campo nel quale ascolto, visione, gesto e spazio si condizionano reciprocamente. La tradizione delle avanguardie storiche - futurismo, Kandinsky, Scriabin, Bauhaus - costituisce un antecedente, ma la specificità fiorentina risiede nella continuità concreta fra compositori-interpreti, artisti visivi e sperimentatori tecnologici.

Cage appartiene allo stesso orizzonte intermediale, ma con una differenza importante. Egli tende a evitare la fusione espressiva delle arti: in molte collaborazioni, musica, danza e immagine coesistono senza illustrarsi e senza dipendere da un centro comune. Il rapporto è di simultaneità e indipendenza. Nella Musica d’Arte fiorentina, invece, il segno e il gesto possono essere più intensamente legati alla soggettività dell’autore, al corpo dell’interprete e alla memoria culturale. La comparazione deve quindi mettere in luce sia l’apertura comune sia la diversa concezione dell’unità dell’opera.

5. Sylvano Bussotti: assimilazione e differenza

5.1 Darmstadt, Tudor e Cage

Il rapporto fra Bussotti e l’ambiente cageano è documentato. Il commento del Getty Research Institute ai Five Piano Pieces for David Tudor ricorda che Bussotti, come altri giovani europei, fu profondamente colpito dalla presenza di Cage e Tudor ai corsi estivi di Darmstadt del 1958 e dall’uso delle partiture indeterminate. Il destinatario dei Five Piano Pieces è lo stesso pianista che rese eseguibili molte opere di Cage, trasformando la lettura della notazione in una pratica creativa e analitica.

L’influenza, tuttavia, non produce imitazione. Studi sulla notazione bussottiana sottolineano che il suo linguaggio nasce anche dal serialismo europeo, dalla cultura figurativa, dal teatro e dalla biografia. I suoi segni sono carichi di tensione calligrafica e corporea. Dove Cage cerca frequentemente di ridurre il peso della preferenza personale, Bussotti esibisce la mano, il desiderio, l’eleganza, la ferita e la teatralità del gesto grafico.

Riferimenti: Getty Research Institute, Sylvano Bussotti: Five Piano Pieces for David Tudor; Ian Pace, Graphic Notation; Christina A. Rudig, The Music of Sylvano Bussotti and Its Interpretation.

5.2 La partitura come corpo

Nei Five Piano Pieces, in La Passion selon Sade e in altre opere, la pagina bussottiana non è uno schema neutro. Le linee si piegano, si addensano, producono figure, alludono a corpi e scenografie. L'esecutore non è invitato soltanto a scegliere: deve entrare in relazione con una scrittura che possiede una forte personalità. La pagina può essere ammirata come oggetto visivo, ma conserva anche la pressione di un possibile gesto musicale.

Il confronto con Cage mostra due diverse politiche dell'autore. Cage costruisce procedure per permettere ai suoni di essere se stessi e per contenere il gusto; Bussotti trasforma la notazione in autoritratto e teatro. Entrambi destabilizzano la prescrizione tradizionale, ma lo fanno in direzioni quasi opposte: non-intenzione e intensificazione della presenza autoriale. Proprio questa divergenza dimostra l'autonomia della ricerca fiorentina.

6. Giuseppe Chiari: la musica come azione

6.1 Dalla partitura al comportamento

Giuseppe Chiari porta il superamento della musica tradizionale nel terreno dell'azione, della parola, dell'oggetto e della vita quotidiana. La sua presenza nelle collezioni e negli archivi Fluxus del MoMA documenta l'appartenenza a una rete internazionale che condivide con Cage l'attenzione per istruzioni, eventi minimi, casualità e critica delle convenzioni artistiche. Ma Chiari sviluppa un tono specifico: il pianoforte, la strada, il gesto di suonare o non suonare diventano strumenti di interrogazione politica e culturale.

In Cage, la liberazione del suono può assumere una dimensione contemplativa e anti-gerarchica. In Chiari, il gesto è spesso più esplicitamente polemico: mette in crisi il concerto, la professionalizzazione, l'istituzione e il possesso dell'opera. La scritta, la frase e l'azione breve possono sostituire la partitura complessa. La musica non coincide con una successione di suoni, ma con la possibilità di ridefinire una situazione.

Riferimenti: MoMA, Giuseppe Chiari; Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives.

6.2 Cage, Fluxus e l'autonomia di Chiari

Cage è un antecedente essenziale per Fluxus, soprattutto attraverso i corsi alla New School e l'idea di evento indeterminato. Sarebbe tuttavia riduttivo descrivere Chiari come "cageano". La sua opera si forma anche nella cultura italiana, nella poesia visiva, nella riflessione marxista, nel rapporto con Firenze e nella critica del ruolo sociale del musicista. L'accostamento è produttivo quando permette di vedere come una medesima apertura - la trasformazione della musica in evento - generi conseguenze diverse.

La differenza può essere formulata così: Cage sospende il giudizio per ascoltare ciò che accade; Chiari usa l'azione per mostrare che le categorie con cui giudichiamo musica e arte sono costruzioni storiche e istituzionali. Entrambi ampliano il campo musicale, ma Chiari accentua la dimensione critica del gesto.

7. Giancarlo Cardini e Daniele Lombardi: interpretare con gli occhi

7.1 Cardini: il gesto, la fragilità, l'ascolto

Giancarlo Cardini occupa una posizione particolare: compositore, pianista e interprete, trasforma l'esecuzione in uno spazio nel quale il gesto, il silenzio, l'ironia e la memoria sono inseparabili. La sua lunga frequentazione del repertorio di Cage, documentata anche dalle registrazioni, non è un'adesione passiva. Cardini affronta la pagina aperta con una sensibilità per la durata, la sospensione e la qualità del singolo evento sonoro. Nell'esecuzione, l'indeterminazione non produce genericità: richiede una responsabilità più intensa.

Il gesto cardiniano può essere minimo, esitante, teatrale o quotidiano. In questa dimensione, l'interprete non è il semplice tramite di un testo. È un corpo che rende udibile e visibile il tempo. Il rapporto con Cage passa quindi attraverso la pratica, non soltanto attraverso la teoria: la partitura aperta diventa una disciplina dell'attenzione e dell'invenzione.

7.2 Lombardi: Augenmusik e spazio della pagina

Daniele Lombardi si definisce simultaneamente musicista, compositore e artista visivo. La sua biografia ufficiale insiste sulla formazione doppia e su una dimensione che comprende segno, gesto e suono. Progetti e pubblicazioni come Augenmusik. Musica per occhi mostrano che la pagina può essere uno spazio autonomo, capace di produrre una musica immaginata, inaudita o solo potenzialmente eseguibile.

In Lombardi la visualità non è decorazione del suono. Il segno organizza densità, percorsi, tempi e tensioni. Può generare un'esecuzione, ma può anche chiedere allo spettatore una forma di ascolto mentale. L'espressione "musica per occhi" indica così una doppia emancipazione: la musica si libera dall'obbligo di essere soltanto udibile e l'immagine si libera dall'obbligo di illustrare.

> Riferimenti: Daniele Lombardi, biografia ufficiale; Daniele Lombardi, Augenmusik. Musica per occhi, Centro Di, 2001; Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze.

7.3 Due forme di interpretazione

Cardini e Lombardi mostrano che la partitura grafica non elimina l'interprete. Al contrario, lo rende più visibile. Cardini concentra l'attenzione sulla presenza performativa e sulla qualità dell'evento; Lombardi esplora lo spazio grafico come riserva di suoni e immagini. Nel concerto fiorentino dedicato a Cage nel 1992, entrambi diventano mediatori concreti fra l'opera del

compositore americano e il pubblico cittadino. Questo fatto storico dà alla comparazione un fondamento che va oltre l'analogia stilistica.

8. Pietro Grossi: dal caso all'automazione

8.1 Una linea autonoma della tecnologia

Pietro Grossi sviluppa un percorso che dalla musica elettronica conduce alla computer music, alla telematica e alla computer art. Le ricerche storiche sottolineano il carattere pionieristico dello Studio di Fonologia Musicale di Firenze e delle esperienze al CNUCE di Pisa. Grossi non parte dalle operazioni casuali dell'I Ching, ma dalla possibilità di formalizzare, calcolare, trasmettere e rendere automatici i processi musicali.

Il confronto con Cage non deve quindi essere costruito come influenza diretta. È più fecondo parlare di convergenza sul problema della delega. Cage delega alcune decisioni al caso e distribuisce altre scelte agli interpreti; Grossi delega al calcolo e alla macchina la produzione di eventi e varianti. Entrambi ridimensionano il controllo dell'autore sul risultato singolo, ma il dispositivo culturale è diverso: divinazione e non-intenzione in Cage, algoritmo e automazione in Grossi.

Riferimenti: Francesco Giomi e Marco Ligabue, L'istante zero; Pietro Grossi, Musica senza musicisti; University of Leeds, Pietro Grossi's Experience in Electronic and Computer Music; Galleria Il Ponte, Pietro Grossi.

8.2 "Musica senza musicisti" e opera variabile

La formula "musica senza musicisti" non va interpretata come eliminazione della dimensione umana. Indica lo spostamento dell'attività creativa verso la progettazione di procedure, programmi e condizioni di accesso. Il musicista può costruire un sistema che produce numerose versioni senza richiedere un nuovo gesto compositivo per ciascuna. L'opera diventa servizio, processo e possibilità di trasformazione.

Con HomeArt, Grossi estende questa logica all'immagine. I programmi generano configurazioni grafiche effimere e differenti; la casa e il personal computer diventano luoghi di produzione artistica. L'idea di una creatività non proprietaria, quotidiana e mutevole si avvicina a Cage nella critica dell'opera-feticcio, ma si distingue per l'ottimismo tecnologico e per l'insistenza sulla disponibilità domestica del processo.

8.3 Dall'evento irripetibile al processo reiterabile

Una differenza essenziale riguarda la ripetizione. L'evento cageano è spesso irripetibile perché dipende dall'ambiente, dagli esecutori e dalla situazione. Il sistema grossiano è reiterabile: può essere avviato di nuovo, ma produce variazioni. Questa reiterabilità non restituisce un'identità stabile; organizza una molteplicità. Nel passaggio dalla partitura al software, l'opera non è più soltanto interpretata: viene eseguita dal computer come insieme di istruzioni.

8.4 Cage e Grossi: una comparazione operativa

Problema	John Cage	Pietro Grossi
Decisione	Operazioni casuali; domande poste all'I Ching	Formalizzazione algoritmica e calcolo
Autore	Riduzione della preferenza personale	Progettazione del programma e delega alla macchina
Esecuzione	Indeterminazione e responsabilità dell'interprete	Avvio e iterazione automatica del processo
Risultato	Evento situato e ambientale	Serie variabile, reiterabile e potenzialmente infinita
Medium	Partitura, performance, poesia, arti visive	Suono elettronico, computer music, telematica, computer art
Apertura	Accoglienza del non-intenzionale	Generazione di molteplici versioni

9. John Cage a Firenze, 21 giugno 1992

9.1 Un incontro storico documentato

Il 21 giugno 1992 Cage è presente a Firenze per un concerto organizzato dal GAMO nella Sala del Buonumore del Conservatorio Luigi Cherubini. Le fonti del GAMO ricordano una sala gremita, l'incontro con il pubblico e l'intervista condotta dal musicologo Michele Porzio. Le opere sono eseguite da Francesca Della Monica, Giancarlo Cardini, Daniele Lombardi, Roberto Fabbriciani e Stefano Scodanibbio. Il concerto viene documentato dalla pubblicazione discografica John Cage – A Firenze.

> Riferimenti: GAMO, storia dell'associazione; EMA Vinci, G.A.M.O. ensemble; JohnCage.it, Cage in Italia: Perugia 1992; Daniele Lombardi, discografia.

La data è significativa anche biograficamente: Cage morirà nell'agosto dello stesso anno. L'evento fiorentino non è quindi una celebrazione postuma, ma uno degli ultimi incontri europei con il compositore. Il pubblico non ascolta soltanto repertorio cageano; incontra l'autore e osserva interpreti strettamente legati alla scena sperimentale italiana.

9.2 Firenze non come periferia

La presenza di Cage mostra che Firenze non è una periferia che riceve in ritardo l'avanguardia americana. La città possiede già interpreti capaci di affrontare la complessità e l'apertura delle sue opere. Cardini e Lombardi non fungono da semplici esecutori locali: sono artisti con una propria ricerca sul gesto e sulla visione. Fabbriciani, Della Monica e Scodanibbio appartengono a una generazione di interpreti che ha trasformato radicalmente le tecniche e il concetto stesso di esecuzione.

Il concerto può essere letto come una soglia fra due costellazioni. Da una parte, il percorso cageano e la New York School; dall'altra, la rete fiorentina e italiana di musica sperimentale, teatro vocale, partitura visiva e ricerca timbrica. L'incontro non annulla le differenze: le rende ascoltabili.

9.3 Il valore archivistico della registrazione

John Cage – A Firenze è una fonte sonora e storica. Permette di studiare non soltanto le composizioni, ma le scelte interpretative, i rapporti fra gli esecutori e il clima di ricezione. La presenza dell'intervista a Cage aggiunge una dimensione documentaria. In una tesi estesa, l'analisi ravvicinata delle tracce potrebbe costituire un capitolo autonomo, confrontando partiture, durate, versioni precedenti e decisioni performative.

10. Sergio Maltagliati: dalla partitura aperta al sistema generativo

10.1 Posizione dell'autore e continuità critica

Il riferimento al mio lavoro non ha la funzione di aggiungere un nome a una genealogia prestigiosa. Serve a verificare se i problemi emersi nei capitoli precedenti continuino a operare nell'ambiente digitale. La mia ricerca si forma nella musica, nella pratica educativa, nella visualità elettronica e nel rapporto con Pietro Grossi. L'incontro con Cage a Zurigo e l'attenzione per i suoi progetti partecipativi costituiscono un riferimento biografico documentato dalla voce CIDIM, ma la mediazione decisiva verso il sistema generativo passa attraverso Grossi.

Riferimento: CIDIM, voce "Sergio Maltagliati".

Nelle opere audiovisive e di rete, la questione non è produrre una versione digitale della partitura grafica. Il codice diventa una partitura operativa: un insieme di istruzioni che genera immagini, suoni e relazioni nel tempo. Il visitatore non guarda soltanto un'immagine e non ascolta soltanto un brano; entra in un processo che può reagire, combinare materiali, modificarsi o accogliere contributi esterni.

10.2 netOper@: opera, rete e trasformazione

netOper@, sviluppata a partire dal 1997 con Pietro Grossi e una rete di partecipanti, trasferisce l'apertura dell'opera nello spazio telematico. L'opera non è un oggetto concluso inviato in rete per essere osservato; è un sistema che riceve immagini, suoni e interventi, e la cui identità consiste

nella possibilità di trasformarsi. La collaborazione non è un'aggiunta esterna: è una condizione strutturale.

Il confronto con Cage riguarda la distribuzione dell'autorialità. Come nelle opere indeterminate, nessun singolo risultato esaurisce il progetto. Tuttavia la rete introduce problemi nuovi: archiviazione, protocolli, interfaccia, latenza, formati, accessibilità e partecipazione a distanza. Il caso non è più necessariamente affidato a monete o tabelle; può essere programmato, prodotto dalla sequenza degli accessi o generato dalle combinazioni di contributi.

Riferimenti: VisualMusic, netOper@ e Opere audiovisive e sistemi generativi; CIDIM, voce "Sergio Maltagliati".

10.3 Dal caso programmato alla variabilità continua

Nei sistemi generativi, il rapporto fra caso e regola assume una forma computazionale. Un generatore pseudocasuale può scegliere colori, durate, file o trasformazioni; altre variabili possono dipendere dall'ora, dalla data, dal meteo o dall'interazione. L'opera non è casuale in senso assoluto: le possibilità sono costruite dall'autore nel programma. Come in Cage, la responsabilità si sposta dalla scelta di ogni singolo evento alla formulazione del sistema; come in Grossi, il sistema può operare automaticamente e produrre molteplici versioni.

La continuità non implica equivalenza. Il codice introduce una selezione invisibile: ciò che non è previsto dal programma non può accadere, salvo errore o intervento esterno. Il compito critico dell'artista generativo è quindi rendere percepibile la tensione fra apertura e determinazione. L'apparente libertà del flusso è sempre delimitata da architetture tecniche, formati e piattaforme.

10.4 Omaggio a John Cage e ascolto visivo del silenzio

Il progetto Omaggio a John Cage / Ascolto visivo del silenzio, presentato alla Florence Biennale 2025, riporta il rapporto con Cage nello spazio della performance contemporanea. Il silenzio non viene imitato come assenza di suono; è trattato come condizione nella quale gesto, immagine, attesa e ambiente possono diventare percepibili. La dimensione audiovisiva prolunga la domanda cageana: che cosa accade quando l'opera smette di imporre un centro e rende osservabili eventi normalmente considerati marginali?

La presenza di sistemi digitali modifica tuttavia la risposta. L'immagine può essere calcolata in tempo reale, la memoria audiovisiva può essere richiamata e ricombinata, il flusso può continuare oltre la durata dell'esecuzione. La forma aperta diventa infrastruttura. Il passaggio dalla partitura al codice non chiude la storia della musica visiva; ne apre una fase nella quale il segno è anche istruzione eseguibile.

10.5 Una linea genealogica non lineare

La relazione Cage - Firenze - Grossi - Maltagliati non deve essere disegnata come una freccia unica. È più corretto immaginare un diagramma con ritorni e biforcazioni. Cage rende pensabile la non-intenzione e l'autonomia degli eventi; Bussotti e Lombardi dimostrano la potenza visiva del

segno; Chiari trasforma la musica in azione e critica; Cardini mostra la responsabilità dell'interprete; Grossi formalizza l'automazione e la variabilità; la rete e il software riuniscono questi problemi in sistemi che possono essere partecipativi, audiovisivi e potenzialmente infiniti.

11. Sintesi comparativa

La seguente tabella non riduce gli autori a etichette, ma rende visibili alcune differenze operative. Ogni riga indica la funzione prevalente di un concetto, non una definizione esclusiva.

Autore	Segno	Caso/ apertura	Interprete	Tecnologia	Esito
Cage	Diagramma e istruzione	Chance operations e indeterminazione	Co-autore responsabile	Mezzi vari; procedure	Evento non intenzionale e situato
Bussotti	Calligrafia corporea e teatrale	Apertura interpretativa	Interprete-performer	Pagina, scena, corpo	Opera visiva, sonora e autobiografica
Chiari	Frase, gesto, azione	Evento e comportamento	Partecipante/attore	Oggetti quotidiani, pianoforte	Critica dell'istituzione musicale
Cardini	Indicazione da incarnare	Fragilità e scelta performativa	Presenza centrale	Pianoforte, scena, silenzio	Tempo vissuto e gesto visibile
Lombardi	Immagine musicale autonoma	Percorsi possibili	Lettore e interprete visivo	Grafica, pianoforte, multimedia	Musica per occhi / ascolto mentale
Grossi	Algoritmo e programma	Variabilità calcolata	Progettista/utente	Computer, telematica	Processo automatico reiterabile
Maltagliati	Codice, immagine, interfaccia	Combinazione generativa e rete	Utente/partecipante	Software audiovisivo e web	Flusso interattivo potenzialmente infinito

11.1 Dalla pagina al processo

Il percorso complessivo può essere letto come spostamento della funzione della partitura. Nella tradizione, la partitura prescrive un'opera; in Cage diventa campo di possibilità e disciplina dell'attenzione; in Bussotti e Lombardi diventa anche immagine; in Chiari può ridursi a istruzione o dissolversi nell'azione; in Grossi si trasforma in algoritmo; nei sistemi generativi diventa codice eseguito in tempo reale. Ogni passaggio modifica il rapporto fra autore, interprete, pubblico e memoria.

11.2 Dalla sinestesia alla coesistenza dei media

La parola sinestesia rischia di suggerire una fusione armonica fra arti. Il confronto dimostra invece che le relazioni possono essere conflittuali, indipendenti o disgiunte. Cage preferisce spesso la coesistenza senza subordinazione; Bussotti costruisce una totalità teatrale; Chiari mette in crisi la distinzione fra arte e vita; Lombardi rende il segno ascoltabile con gli occhi; Grossi traduce regole comuni in suono e immagine; Maltagliati progetta sistemi nei quali i media vengono correlati dal software. La sinesteticità della Musica d'Arte non è dunque un effetto percettivo uniforme, ma una pluralità di rapporti.

11.3 Autorialità distribuita

Il tema comune più profondo è la distribuzione dell'autorialità. L'opera non appartiene più interamente a una volontà che determina ogni dettaglio. Il caso, l'interprete, il pubblico, l'ambiente, la macchina e la rete assumono funzioni produttive. Tuttavia l'autore non scompare: sceglie il dispositivo, delimita le possibilità, costruisce le condizioni e assume la responsabilità etica ed estetica del sistema. La rinuncia al controllo totale non equivale alla rinuncia all'autorialità; ne cambia la forma.

12. Conclusioni

La tesi proposta può essere formulata in modo netto: la Musica d'Arte fiorentina non è una derivazione italiana di John Cage. È una costellazione autonoma che condivide con Cage il superamento dei confini fra musica, immagine, gesto e ambiente, ma trasforma tale apertura attraverso storie e tecniche specifiche. L'importanza di Cage consiste nel fornire un termine di confronto capace di rendere visibili le differenze interne a Firenze.

Bussotti dimostra che l'indeterminazione può convivere con una presenza autoriale intensissima; Chiari che la musica può diventare azione critica; Cardini che l'apertura esecutiva richiede una responsabilità corporea; Lombardi che il segno può essere musica senza perdere la propria autonomia visiva; Grossi che la delega può assumere la forma dell'algoritmo e dell'automazione. Il concerto del 21 giugno 1992 rende storicamente concreto il dialogo, riunendo Cage e alcuni dei principali interpreti della ricerca fiorentina.

Nel passaggio ai sistemi digitali, la questione prosegue. Il codice è una partitura che non viene soltanto letta, ma eseguita dalla macchina. La rete amplia il numero degli interpreti e introduce contributi remoti; i dati ambientali possono diventare materiale; il processo può continuare senza una forma definitiva. L'opera generativa raccoglie quindi una doppia eredità: da Cage, la disponibilità verso l'imprevisto e la redistribuzione delle decisioni; da Grossi e dalla linea fiorentina, la continuità fra suono, segno, tecnologia e produzione automatica.

La conclusione non è una chiusura, ma una proposta di ricerca. Restano da approfondire l'analisi comparata delle partiture, lo studio delle esecuzioni registrate nel 1992, la ricostruzione

dei rapporti personali fra Cage e i musicisti italiani, l'esame degli archivi di Bussotti, Chiari, Cardini, Lombardi e Grossi, e una teoria critica del codice come notazione. La costellazione Firenze-Cage appare fertile proprio perché non coincide: è uno spazio di attrito nel quale il caso incontra il gesto, il silenzio incontra la visione e la partitura incontra il programma.

> In questa prospettiva, la frase "suono, segno, gesto, visione" non designa soltanto quattro materiali. Indica quattro modi di distribuire l'opera nel mondo. Cage e Firenze mostrano che la musica può essere ascoltata, vista, agita, programmata e continuamente riaperta.

Appendice I. Cronologia essenziale

1951-1952 Cage elabora 4′33″; la prima esecuzione avviene nel 1952 con David Tudor.

1957-1958 Cage compone il Concert for Piano and Orchestra e sviluppa molteplici sistemi grafici di notazione.

1958 Cage e Tudor presentano l'indeterminazione a Darmstadt; Bussotti ne riceve un impulso decisivo.

1959 Bussotti compone i Five Piano Pieces for David Tudor, fra le partiture grafiche più influenti del secondo Novecento.

Anni Sessanta A Firenze si intensificano le ricerche fra musica, poesia visiva, Fluxus, gesto e arti figurative; operano fra gli altri Chiari, Bussotti, Grossi e il giovane Lombardi.

1963 Grossi avvia a Firenze lo Studio di Fonologia Musicale S 2F M.

Anni Sessanta-Settanta Chiari partecipa alla rete Fluxus; Cardini e Lombardi sviluppano percorsi di interpretazione, composizione e visualità.

1986 Grossi presenta HomeArt e amplia la ricerca dalla computer music alla computer art.

21 giugno 1992 John Cage è a Firenze per l'incontro e il concerto nella Sala del Buonumore del Conservatorio Cherubini.

1993 Viene pubblicata la registrazione John Cage – A Firenze.

1997 Maltagliati e Grossi avviano netOper@, opera collaborativa e trasformativa in rete.

1999 Il concerto/registrazione Suono, segno, gesto, visione a Firenze riunisce Bussotti, Cardini, Chiari e Lombardi.

2001 Lombardi presenta/pubblica Augenmusik. Musica per occhi.

2005-2006 La collana Musica d'Arte a Firenze pubblica il volume di Girolamo De Simone su Pietro Grossi.

2025 Maltagliati presenta Omaggio a John Cage / Ascolto visivo del silenzio alla Florence Biennale.

2026 Il presente saggio propone una lettura comparativa fra Cage, la costellazione fiorentina e i sistemi generativi contemporanei.

Appendice II. Tesi in dodici punti

1. Cage non appartiene alla Musica d’Arte fiorentina: ne è un precedente internazionale e un interlocutore.
2. La “Scuola fiorentina” va intesa come costellazione, non come gruppo omogeneo o filiazione unica.
3. Caso e indeterminazione sono concetti distinti: il primo riguarda la produzione delle decisioni, la seconda l’apertura dell’esecuzione.
4. Il silenzio cageano è una trasformazione dell’ascolto, non una semplice assenza di suono.
5. La partitura grafica rende visibile il metodo e attribuisce all’interprete una funzione creativa.
6. Bussotti accoglie l’apertura cageana ma la trasforma in grafia corporea, autobiografica e teatrale.
7. Chiari converte l’ampliamento del musicale in azione critica, parola, gesto e vita quotidiana.
8. Cardini e Lombardi mostrano due forme della responsabilità interpretativa: presenza performativa e ascolto visivo del segno.
9. Grossi affronta il problema della delega attraverso algoritmo, automazione, telematica e computer art.
10. La presenza di Cage a Firenze nel 1992 costituisce un nodo storico concreto fra le due costellazioni.
11. Nel lavoro di Maltagliati, il codice assume la funzione di partitura eseguibile e la rete distribuisce l’autorialità.
12. La Musica d’Arte fiorentina non copia Cage: trasforma l’intermedialità in una pluralità di poetiche autonome.

Bibliografia essenziale

Brown, Kathan. John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind. San Francisco: Crown Point Press, 2011.

Cage, John. Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.

Cage, John. A Year from Monday: New Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967.

Cage, John. Empty Words: Writings ’73-’78. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979.

Camilleri, Lelio; Carreras, Francesco; Mayr, Albert (a cura di). Pietro Grossi: Musica senza musicisti. Scritti 1966-1986. CNUCE/CNR, 1987.

De Simone, Girolamo. Pietro Grossi. Il dito nella marmellata. Firenze: Nardini, collana “Musica d’Arte a Firenze”, 2005.

Giomi, Francesco; Ligabue, Marco. L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi. Firenze: SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1999.

Kostelanetz, Richard. Conversing with Cage. 2a ed. New York: Routledge, 2003.

Lombardi, Daniele. Augenmusik. Musica per occhi. Firenze: Centro Di, 2001.

Nyman, Michael. Experimental Music: Cage and Beyond. 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Pace, Ian. "Graphic Notation", studio sulla notazione musicale del secondo Novecento, con sezioni dedicate a Bussotti e Cage.

Rudig, Christina A. The Music of Sylvano Bussotti and Its Interpretation. Graduate Center, City University of New York, tesi di dottorato.

Somigli, Paolo. "Florence in the 1960s and the Experience of Gruppo 70", studio sulle interazioni fra musica e altre arti a Firenze.

Discografia e documenti sonori

Cage, John. John Cage – A Firenze. Materiali Sonori / GAMO, registrazione del concerto fiorentino del 21 giugno 1992, pubblicata nel 1993.

Bussotti, Sylvano; Cardini, Giancarlo; Chiari, Giuseppe; Lombardi, Daniele. Suono, segno, gesto, visione a Firenze. Atopos Music, registrazione dal vivo, 1999.

Grossi, Pietro; Chiari, Giuseppe; Cardini, Giancarlo; Mayr, Albert; Lombardi, Daniele; Aitiani, Marcello; Maltagliati, Sergio. Suono, segno, gesto, visione a Firenze 2. Atopos Music, 2008.

Fonti online istituzionali e di ricerca

• John Cage Trust - Autobiographical Statement
• John Cage Trust - Rights and reproductions
• National Gallery of Art - John Cage artworks
• National Gallery of Art - Music Walk (Notation Plan)
• National Gallery of Art - John Cage: Rocks, Paper, Fire
• MoMA - There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4′33″
• MoMA - Giuseppe Chiari
• MoMA Archives - Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection
• Crown Point Press - John Cage
• Getty - Sylvano Bussotti: Five Piano Pieces for David Tudor
• Daniele Lombardi - biografia ufficiale
• Daniele Lombardi - discografia
• Atopos Music - Suono, segno, gesto, visione a Firenze

- GAMO - storia e John Cage a Firenze
- EMA Vinci - G.A.M.O. ensemble
- JohnCage.it - Cage in Italia, Perugia 1992 e concerto di Firenze
- Pietro Grossi - bibliografia
- University of Leeds - Pietro Grossi’s Experience in Electronic and Computer Music
- CIDIM - Sergio Maltagliati
- VisualMusic - Opere audiovisive e sistemi generativi
- VisualMusic - sito e archivio

Siti per consultare legalmente l’opera visiva di John Cage

Le opere visive possono essere consultate sui siti della National Gallery of Art, del John Cage Trust, del Museum of Modern Art, di Crown Point Press e attraverso i materiali della mostra The Sight of Silence. La presenza online di un’immagine non implica il diritto di scaricarla o ripubblicarla. La National Gallery indica nelle singole schede se il file è disponibile; il John Cage Trust specifica che le richieste di riproduzione delle opere visive devono essere autorizzate.

Nota sull’autore

Sergio Maltagliati è compositore, artista visivo e ricercatore nell’ambito della Visual Music, della net art e dei sistemi generativi. La sua attività unisce suono, immagine, codice, partecipazione e memoria archivistica. Ha collaborato con Pietro Grossi e ha sviluppato progetti audiovisivi e di rete, fra cui netOper@, autom@tedVisualMusiC e opere generative realizzate dal 1997 a oggi. È accademico dell’Accademia delle Arti del Disegno di Firenze.

© 2026 Sergio Maltagliati · Testo distribuito con licenza CC BY 4.0 · Versione 1.0

ARTISTIC RESEARCH ESSAY-THESIS

John Cage and Musica d'Arte in Florence

Chance, silence, sign, gesture, and vision: from graphic score to generative systems

CAGE → BUSSOTTI · CHIARI · CARDINI · LOMBARDI · GROSSI → MALTAGLIATI

Sergio Maltagliati

Composer and visual artist · Accademia delle Arti del Disegno, Florence

Florence · 2026 · Version 1.0

Independent study. The reference to the Accademia identifies the author's affiliation and does not imply an official publication by the institution.

Editorial note

This work was conceived as an artistic research essay-thesis. It proposes a comparative interpretation of John Cage and the constellation of composers, performers, and artists active in Florence that has been described in various sources as 'Musica d'Arte', 'visual music', or research across sound, sign, gesture, and vision. It does not claim the existence of a homogeneous school with a single manifesto or a linear relation of dependence on Cage. Instead, the thesis is that, in the Florentine context, several central questions of Cage's work were received, discussed, and transformed through autonomous poetics: Sylvano Bussotti's bodily and theatrical graphic writing, Giuseppe Chiari's Fluxus action, Giancarlo Cardini's interpretive gesture, Daniele Lombardi's music for the eyes, Pietro Grossi's computer automation, and, subsequently, Sergio Maltagliati's generative and networked audiovisual systems.

The online sources were checked in July 2026. Images of works by John Cage are not reproduced in this edition because the rights to his visual works remain administered by the John Cage Trust. Instead, the institutional websites where the works may be consulted legally are listed.

Text licence: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), except for quotations and third-party materials.

Abstract

This essay analyses John Cage as an international precedent and interlocutor for the Musica d'Arte that developed in Florence during the second half of the twentieth century. The comparison is not framed as a simple genealogy, but as a constellation of convergences, divergences, and transformations. In Cage, chance operations, performative indeterminacy, listening to silence, openness to the environment, and the increasing visual autonomy of notation challenge the separation between composition, performance, and the visual arts. In Florence, these questions took different forms: Bussotti transformed open notation into sensual and theatrical writing; Chiari moved music into gesture, action, and everyday life; Cardini and Lombardi developed practices in which interpretation, the body, the visual sign, and space became structural components; Grossi replaced divinatory chance with the calculated, automatic, and potentially endless variability of the computer. Cage's presence in Florence on 21 June 1992, documented by the concert and the recording John Cage - A Firenze, gives this relationship a concrete historical basis. The final chapter considers Sergio Maltagliati's work as a critical continuation of the Florentine line: from his collaboration with Grossi on netOper@ to networked and generative audiovisual systems, the transition from open score to code and from event to network process extends the Cagean question into the digital environment. The concluding thesis is that Florentine Musica d'Arte was not an Italian derivative of Cage, but an autonomous laboratory capable of transforming intermedial openness into graphic writing, action, interpretation, automation, and algorithmic generation.

Keywords

John Cage; Musica d'Arte; Florence; graphic score; Visual Music; chance; indeterminacy; silence; Fluxus; Sylvano Bussotti; Giuseppe Chiari; Giancarlo Cardini; Daniele Lombardi; Pietro Grossi; Sergio Maltagliati; computer music; generative art; net art.

Contents

Author's preface

1. A question of method: school, movement, or constellation?

2. John Cage: from control to the question

3. When the score becomes an image

4. Florence: sound, sign, gesture, vision

5. Sylvano Bussotti: assimilation and difference

6. Giuseppe Chiari: music as action

7. Giancarlo Cardini and Daniele Lombardi: interpreting with the eyes

8. Pietro Grossi: from chance to automation

9. John Cage in Florence, 21 June 1992

10. Sergio Maltagliati: from the open score to the generative system

11. Comparative synthesis

12. Conclusions

Appendix I. Essential chronology
Appendix II. The thesis in twelve points
Bibliography and online sources

Author's preface

This study originates from a position internal to the field it describes. I do not consider Florentine Musica d'Arte a distant object, but a historical and operational environment with which my work has established direct relationships: through Pietro Grossi; through my knowledge and listening of the works of Giancarlo Cardini and Daniele Lombardi; and through a long reflection on the relationship among image, sound, score, automation, and network. The artist-researcher's perspective does not remove the need for rigour; on the contrary, it requires an even more careful distinction between documented facts, interpretations, and personal memories.

The comparison with John Cage does not arise from a desire to assign a prestigious international paternity to Florentine research. Cage is important precisely because he allows differences to be measured. He challenges the composer's will, welcomes non-intentional sound, uses the I Ching to remove decisions from personal taste, transforms the score into a field of possibilities, and works continuously across music, poetry, dance, and the visual arts. Florentine artists address similar questions, but often direct them elsewhere: toward erotic and theatrical calligraphy, the political dimension of gesture, interpretation as bodily presence, painterly sign, automatic calculation, or network participation.

The term 'synesthetic', as used in this text, does not indicate a neurological diagnosis. It does not claim that Cage, Bussotti, Chiari, or others involuntarily perceived colours when hearing sounds. The term is employed in an aesthetic and intermedial sense: a practice in which vision, listening, gesture, duration, and space all contribute to the constitution of the work.

1. A question of method: school, movement, or constellation?

Speaking of a 'Florentine School' is effective, but it may create a misunderstanding. The word school suggests a recognised master, pupils, a shared programme, and a relatively unified style. In the case examined here, there are certainly personal relationships, common institutions, meeting places, performers, and exhibition occasions; however, there is no single aesthetic. Bussotti, Chiari, Cardini, Lombardi, Grossi, Mayr, Aitiani, and Maltagliati do not form a compact group. Their works may even be incompatible in terms of intention, form, and relationship with the public.

It is therefore more accurate to speak of a Florentine constellation: a network of authors and practices that, from the second half of the twentieth century onward, repeatedly made the relationship among sound, sign, gesture, and vision a field of inquiry. This formulation is confirmed by publications and recordings that adopted expressions such as Musica d'Arte a Firenze and Suono, segno, gesto, visione a Firenze. The CIDIM biographical page devoted to Sergio Maltagliati explicitly places Bussotti, Cardini, Chiari, Grossi, Lombardi, and Mayr within the current called Musica d'Arte, specifying its relationship with visual music and Fluxus. This indication is useful as a historiographic testimony, but it should not be turned into a rigid boundary.

References: CIDIM, entry 'Sergio Maltagliati'; Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze.

John Cage must also be positioned with caution. He is not a member of the Florentine constellation and cannot be presented as its sole origin. He is, rather, an international precedent and interlocutor: an artist who made it possible to think music beyond traditional musical form and who, through Darmstadt, David Tudor, Fluxus, graphic scores, and his Italian relationships, entered the field of attention of several Florentine protagonists. The comparative method adopted in this thesis distinguishes four levels: documented influence; encounter or collaboration; affinity of problem; and interpretive analogy proposed by the author.

2. John Cage: from control to the question

2.1 Chance and non-intention

In his autobiographical statement, Cage describes the decisive transition from choice to question. The use of the I Ching allowed him to construct complex compositional procedures in which the author's responsibility consisted in preparing questions and conditions, rather than selecting every event according to personal taste. Chance, therefore, is not equivalent to spontaneous disorder. It is a rigorous and often laborious method that separates the act of designing a system from the particular result produced by that system.

This distinction is fundamental to the comparison with generative art. Cage does not renounce composition: he shifts composition from the result to the procedure. The score does not necessarily determine a single sonic form; it defines an environment of possibilities. The composer prepares tools, tables, questions, and constraints; the result emerges from a process that does not coincide with the immediate expression of subjectivity.

Primary source: John Cage, 'Autobiographical Statement', John Cage Trust.

2.2 Chance and indeterminacy are not the same thing

In common discourse, chance and indeterminacy are often confused. Chance operations may intervene during composition and produce a fixed score; indeterminacy, by contrast, concerns elements left open in performance. A work may be composed through chance and be precise in performance, or it may be written without chance operations while leaving substantial choices to the performer. The Concert for Piano and Orchestra, with its multiple graphic systems and the freedom granted to performers, makes this second dimension visible.

The distinction allows the distance between Cage and Bussotti to be understood more clearly. Both use unconventional graphic writing, but Bussotti's openness is often traversed by a strong authorial presence, memory, eroticism, and theatricality. In Cage, by contrast, notation may be organised to limit the interference of taste and to distribute responsibility among composer, performer, and environment.

2.3 Silence as a transformation of listening

The experience of the anechoic chamber at Harvard led Cage to recognise that absolute silence is not an acoustic fact. The consequence is not a simple celebration of noise, but a change in the listener's position. In 4'33", the absence of sounds intentionally produced by the pianist frames what happens in the space: breathing, movement, wind, creaking, waiting. MoMA defines the work as a synthesis of Cage's interests in chance operations, experimental music, and visual art. The score establishes a duration and a gesture; the environment produces the material.

From this point of view, Cagean silence is a technology of attention. It does not erase sound, but weakens the hierarchy that separates musical sound from non-musical sound. This opening would have decisive consequences for performance, sound art, environmental art, and, indirectly, for generative systems that treat external data or audience behaviour as components of the work.

References: John Cage Trust, 'Autobiographical Statement'; MoMA, There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33".

2.4 An intermedial artist

Cage did not move from music to the visual arts as someone abandoning one discipline for another. His graphic, poetic, and performative production develops the same problem: how to organise conditions in which things may appear without being entirely subordinated to intention. The prints made with Crown Point Press, the drawings around stones, the papers prepared with smoke and fire, the watercolours of the Mountain Lake Workshop, and the mesostics translate chance operations into visual and verbal techniques.

The National Gallery of Art preserves a substantial group of works and presents Music Walk (Notation Plan), dated around 1958, as both a drawing and a conceptual musical plan. In the exhibition John Cage: Rocks, Paper, Fire, the same institution emphasises how Cage constructed creative strategies dependent on chance outcomes determined by the I Ching. The continuity between sound and image is not based on an illustrative correspondence: a line does not necessarily 'represent' a sound; line and sound are different outcomes of comparable procedures.

References: National Gallery of Art, Music Walk (Notation Plan); John Cage: Rocks, Paper, Fire; Crown Point Press, John Cage.

3. When the score becomes an image

The traditional Western score is a visual device, but it tends to make itself transparent: the expert reader looks through the signs in order to convert them into sonic actions. In the twentieth century, graphic notation interrupts this transparency. The sign is no longer only a functional code; it acquires material density, ambiguity, spatial rhythm, and aesthetic value. The page may become a map, diagram, field, collage, or autonomous image.

Research on graphic notation usefully distinguishes between graphic notation and musical graphics. In the first case, the image retains a performative function, however open; in the second, musical graphics may possess such visual autonomy that they do not necessarily require a sonic translation. This distinction is particularly useful for understanding the Florentine constellation: some works by Bussotti or Lombardi are simultaneously scores, images, and performative projects; others consciously occupy the boundary.

Cage contributed to this transformation not because he single-handedly invented the graphic score, but because he radicalised its consequences. The Solo for Piano from the Concert for Piano and Orchestra presents numerous

notational systems, each requiring the performer to adopt a different reading strategy. The page does not simply transmit an already defined message: it obliges the performer to construct a method. Interpretation becomes an act of research.

The visual score also changes temporality. In traditional notation, the horizontal axis suggests a relatively stable succession. In many experimental forms of writing, time must be reconstructed, negotiated, or decided. The space of the page becomes a reserve of possible times. At this point, graphic writing approaches both performance and the generative system: it does not represent a single event, but contains rules for producing events.

References: Julia H. Schröder, "Graphic Notation and Musical Graphics"; National Gallery of Art, materials on Music Walk and Solo for Flute; MoMA, materials on 4'33".

4. Florence: sound, sign, gesture, vision

4.1 A city-laboratory

In post-war Florence, the relationship between music and the visual arts cannot be traced back to a single centre. The Luigi Cherubini Conservatory, galleries, festivals, experiments in visual poetry, Gruppo 70, Fluxus activities, Pietro Grossi's Studio di Fonologia Musicale, the Academy of Fine Arts, and a network of performers created an environment in which disciplines continually came into contact. The artists did not necessarily share a poetics, but they operated in proximity and engaged with common questions.

The expression Suono, segno, gesto, visione, adopted for a recording that brings together Bussotti, Cardini, Chiari, and Lombardi, is not merely promotional. It identifies four components whose positions change from author to author. In Bussotti, the sign is writing and theatre; in Chiari, gesture becomes event and critique of the musical institution; in Cardini, interpretation becomes stage behaviour and listening to minimal differences; in Lombardi, the visual sign may precede, accompany, or exceed sound.

References: Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze; Daniele Lombardi, official biography; Paolo Somigli, 'Florence in the 1960s and the Experience of Gruppo 70'.

4.2 Musica d'Arte and aesthetic synesthesia

The expression Musica d'Arte indicates a practice that does not accept a clear separation between musical composition and visual production. It does not coincide with neurological synesthesia, but with aesthetic synestheticity: the work is conceived as a field in which listening, vision, gesture, and space condition one another. The tradition of the historical avant-gardes - Futurism, Kandinsky, Scriabin, the Bauhaus - constitutes a precedent, but the specificity of Florence lies in the concrete continuity among composer-performers, visual artists, and technological experimenters.

Cage belongs to the same intermedial horizon, but with an important difference. He tends to avoid the expressive fusion of the arts: in many collaborations, music, dance, and image coexist without illustrating one another and without depending on a common centre. Their relationship is one of simultaneity and independence. In Florentine Musica d'Arte, by contrast, sign and gesture may be more intensely linked to the author's subjectivity, the performer's body, and cultural memory. The comparison must therefore illuminate both the shared openness and the different conception of the unity of the work.

5. Sylvano Bussotti: assimilation and difference

5.1 Darmstadt, Tudor, and Cage

The relationship between Bussotti and the Cagean environment is documented. The Getty Research Institute's commentary on Five Piano Pieces for David Tudor recalls that Bussotti, like other young Europeans, was profoundly affected by the presence of Cage and Tudor at the 1958 Darmstadt Summer Courses and by their use of indeterminate scores. The dedicatee of Five Piano Pieces is the same pianist who made many of Cage's works performable, transforming the reading of notation into a creative and analytical practice.

Influence, however, did not produce imitation. Studies of Bussotti's notation emphasise that his language also arose from European serialism, visual culture, theatre, and biography. His signs are charged with calligraphic and bodily tension. Where Cage frequently sought to reduce the weight of personal preference, Bussotti displayed the hand, desire, elegance, wound, and theatricality of graphic gesture.

References: Getty Research Institute, Sylvano Bussotti: Five Piano Pieces for David Tudor; Ian Pace, Graphic Notation; Christina A. Rudig, The Music of Sylvano Bussotti and Its Interpretation.

5.2 The score as body

In Five Piano Pieces, La Passion selon Sade, and other works, Bussotti's page is not a neutral scheme. Lines bend, thicken, produce figures, and allude to bodies and scenographies. The performer is not merely invited to choose: he or she must enter into a relationship with a writing that possesses a strong personality. The page may be admired as a visual object, but it also retains the pressure of a possible musical gesture.

The comparison with Cage reveals two different politics of authorship. Cage constructs procedures that allow sounds to be themselves and that restrain taste; Bussotti transforms notation into self-portrait and theatre. Both destabilise traditional prescription, but they do so in almost opposite directions: non-intention and intensification of authorial presence. This very divergence demonstrates the autonomy of Florentine research.

6. Giuseppe Chiari: music as action

6.1 From score to behaviour

Giuseppe Chiari carries the overcoming of traditional music into the terrain of action, word, object, and everyday life. His presence in MoMA's Fluxus collections and archives documents his membership in an international network that shared with Cage an attention to instructions, minimal events, chance, and criticism of artistic conventions. Chiari, however, developed a specific tone: the piano, the street, and the gesture of playing or not playing become instruments of political and cultural inquiry.

In Cage, the liberation of sound may take on a contemplative and anti-hierarchical dimension. In Chiari, gesture is often more explicitly polemical: it challenges the concert, professionalisation, the institution, and ownership of the work. Writing, the sentence, and brief action may replace the complex score. Music no longer coincides with a succession of sounds, but with the possibility of redefining a situation.

References: MoMA, Giuseppe Chiari; Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives.

6.2 Cage, Fluxus, and Chiari's autonomy

Cage is an essential precedent for Fluxus, especially through his courses at the New School and the idea of the indeterminate event. It would nonetheless be reductive to describe Chiari as 'Cagean'. His work was also formed by Italian culture, visual poetry, Marxist reflection, his relationship with Florence, and criticism of the musician's social role. The comparison is productive when it shows how the same opening - the transformation of music into event - generates different consequences.

The difference may be formulated as follows: Cage suspends judgment in order to listen to what happens; Chiari uses action to show that the categories through which we judge music and art are historical and institutional constructions. Both expand the musical field, but Chiari intensifies the critical dimension of gesture.

7. Giancarlo Cardini and Daniele Lombardi: interpreting with the eyes

7.1 Cardini: gesture, fragility, listening

Giancarlo Cardini occupies a particular position: composer, pianist, and performer, he transforms performance into a space in which gesture, silence, irony, and memory are inseparable. His long engagement with Cage's repertoire, also documented by recordings, is not a passive adherence. Cardini approaches the open page with a sensitivity to duration, suspension, and the quality of the single sonic event. In performance, indeterminacy does not produce genericity: it demands more intense responsibility.

Cardini's gesture may be minimal, hesitant, theatrical, or everyday. In this dimension, the performer is not simply the medium of a text. He is a body that makes time audible and visible. The relationship with Cage thus passes through practice, not theory alone: the open score becomes a discipline of attention and invention.

7.2 Lombardi: Augenmusik and the space of the page

Daniele Lombardi described himself simultaneously as musician, composer, and visual artist. His official biography emphasises this double training and a dimension that encompasses sign, gesture, and sound. Projects and publications such as Augenmusik. Musica per occhi show that the page may be an autonomous space capable of producing imagined, unheard, or only potentially performable music.

In Lombardi, visuality is not a decoration of sound. The sign organises densities, paths, times, and tensions. It may generate a performance, but it may also ask the viewer to practise a form of mental listening. The expression 'music for the eyes' thus indicates a double emancipation: music frees itself from the obligation to be only audible, and the image frees itself from the obligation to illustrate.

References: Daniele Lombardi, official biography; Daniele Lombardi, Augenmusik. Musica per occhi, Centro Di, 2001; Atopos Music, Suono, segno, gesto, visione a Firenze.

7.3 Two forms of interpretation

Cardini and Lombardi show that the graphic score does not eliminate the performer. On the contrary, it makes the performer more visible. Cardini focuses attention on performative presence and the quality of the event; Lombardi explores graphic space as a reserve of sounds and images. In the 1992 Florentine concert devoted to Cage, both became concrete mediators between the American composer's work and the city's public. This historical fact gives the comparison a foundation that goes beyond stylistic analogy.

8. Pietro Grossi: from chance to automation

8.1 An autonomous technological line

Pietro Grossi developed a path leading from electronic music to computer music, telematics, and computer art. Historical research emphasises the pioneering nature of Florence's Studio di Fonologia Musicale and of the experiments at CNUCE in Pisa. Grossi did not begin with the I Ching's chance operations, but with the possibility of formalising, calculating, transmitting, and automating musical processes.

The comparison with Cage should therefore not be constructed as a direct influence. It is more fruitful to speak of a convergence around the problem of delegation. Cage delegates certain decisions to chance and distributes other choices to performers; Grossi delegates the production of events and variants to calculation and machine. Both reduce the author's control over the individual result, but the cultural device is different: divination and non-intention in Cage, algorithm and automation in Grossi.

References: Francesco Giomi and Marco Ligabue, L'istante zero; Pietro Grossi, Musica senza musicisti; University of Leeds, Pietro Grossi's Experience in Electronic and Computer Music; Galleria Il Ponte, Pietro Grossi.

8.2 “Music without musicians” and the variable work

The phrase 'music without musicians' should not be understood as the elimination of the human dimension. It indicates a shift of creative activity toward the design of procedures, programs, and conditions of access. The musician may construct a system that produces numerous versions without requiring a new compositional gesture for each one. The work becomes a service, a process, and a possibility of transformation.

With HomeArt, Grossi extends this logic to the image. Programs generate ephemeral and different graphic configurations; the home and the personal computer become sites of artistic production. The idea of a non-proprietary, everyday, and mutable creativity approaches Cage in its critique of the fetish-work, but differs in its technological optimism and its insistence on domestic access to the process.

8.3 From the unrepeatable event to the repeatable process

An essential difference concerns repetition. The Cagean event is often unrepeatable because it depends on the environment, performers, and situation. Grossi's system is repeatable: it may be started again, but it produces variations. This repeatability does not restore a stable identity; it organises multiplicity. In the transition from score to software, the work is no longer only interpreted: it is executed by the computer as a set of instructions.

8.4 Cage and Grossi: an operational comparison

Problem	*John Cage*	*Pietro Grossi*
Decision	*Chance operations; questions posed to the I Ching*	*Algorithmic formalisation and calculation*
Author	*Reduction of personal preference*	*Program design and delegation to the machine*
Performance	*Indeterminacy and responsibility of the performer*	*Automatic initiation and iteration of the process*

Problem	John Cage	Pietro Grossi
Result	Situated and environmental event	Variable, repeatable, and potentially endless series
Medium	Score, performance, poetry, visual arts	Electronic sound, computer music, telematics, computer art
Openness	Welcoming the non-intentional	Generation of multiple versions

9. John Cage in Florence, 21 June 1992

9.1 A documented historical encounter

On 21 June 1992, Cage was in Florence for a concert organised by GAMO in the Sala del Buonumore of the Luigi Cherubini Conservatory. GAMO's sources recall a packed hall, the meeting with the public, and an interview conducted by the musicologist Michele Porzio. The works were performed by Francesca Della Monica, Giancarlo Cardini, Daniele Lombardi, Roberto Fabbriciani, and Stefano Scodanibbio. The concert was documented by the record publication John Cage - A Firenze.

References: GAMO, history of the association; EMA Vinci, G.A.M.O. ensemble; JohnCage.it, Cage in Italy: Perugia 1992; Daniele Lombardi, discography.

The date is also biographically significant: Cage would die in August of the same year. The Florentine event was therefore not a posthumous celebration, but one of the composer's last European encounters. The public did not merely hear Cagean repertoire; it met the author and observed performers closely connected to the Italian experimental scene.

9.2 Florence not as a periphery

Cage's presence shows that Florence was not a periphery receiving the American avant-garde belatedly. The city already had performers capable of addressing the complexity and openness of his works. Cardini and Lombardi did not act as simple local performers: they were artists with their own research into gesture and vision. Fabbriciani, Della Monica, and Scodanibbio belonged to a generation of performers who radically transformed instrumental techniques and the very concept of performance.

The concert may be read as a threshold between two constellations. On one side, the Cagean path and the New York School; on the other, the Florentine and Italian network of experimental music, vocal theatre, visual score, and timbral research. The encounter did not erase differences: it made them audible.

9.3 The archival value of the recording

John Cage - A Firenze is both a sonic and historical source. It allows one to study not only the compositions, but also interpretive choices, relationships among performers, and the climate of reception. The presence of the interview with Cage adds a documentary dimension. In an extended thesis, a close analysis of the tracks could constitute an autonomous chapter, comparing scores, durations, earlier versions, and performative decisions.

10. Sergio Maltagliati: from the open score to the generative system

10.1 The author's position and critical continuity

The reference to my own work is not intended to add another name to a prestigious genealogy. It serves to test whether the questions that emerged in the previous chapters continue to operate in the digital environment. My research was formed through music, educational practice, electronic visuality, and my relationship with Pietro Grossi. My encounter with Cage in Zurich and my attention to his participatory projects constitute a biographical reference documented by the CIDIM entry, but the decisive mediation toward the generative system passes through Grossi.

Reference: CIDIM, entry 'Sergio Maltagliati'.

In audiovisual and network works, the question is not to produce a digital version of the graphic score. Code becomes an operational score: a set of instructions that generates images, sounds, and relationships over time. The visitor does not merely look at an image or listen to a piece; he or she enters a process that may react, combine materials, change, or receive external contributions.

10.2 netOper@: work, network, and transformation

netOper@, developed from 1997 onward with Pietro Grossi and a network of participants, transfers the openness of the work into telematic space. The work is not a finished object placed online to be observed; it is a system that receives images, sounds, and interventions, and whose identity consists in its capacity to transform itself. Collaboration is not an external addition: it is a structural condition.

The comparison with Cage concerns the distribution of authorship. As in indeterminate works, no single result exhausts the project. The network, however, introduces new questions: archiving, protocols, interface, latency, formats, accessibility, and remote participation. Chance is no longer necessarily entrusted to coins or tables; it may be programmed, produced by the sequence of accesses, or generated by combinations of contributions.

References: VisualMusic, netOper@ and Audiovisual works and generative systems; CIDIM, entry "Sergio Maltagliati".

10.3 From programmed chance to continuous variability

In generative systems, the relationship between chance and rule takes on a computational form. A pseudorandom generator may choose colours, durations, files, or transformations; other variables may depend on time, date, weather, or interaction. The work is not random in an absolute sense: its possibilities are constructed by the author in the program. As in Cage, responsibility moves from the choice of each individual event to the formulation of the system; as in Grossi, the system may operate automatically and produce multiple versions.

Continuity does not imply equivalence. Code introduces an invisible selection: what is not anticipated by the program cannot happen, except through error or external intervention. The critical task of the generative artist is therefore to make perceptible the tension between openness and determination. The apparent freedom of the flow is always delimited by technical architectures, formats, and platforms.

10.4 Homage to John Cage and the visual listening of silence

The project Omaggio a John Cage / Ascolto visivo del silenzio, presented at the Florence Biennale 2025, returns the relationship with Cage to the space of contemporary performance. Silence is not imitated as an absence of sound; it is treated as a condition in which gesture, image, waiting, and environment may become perceptible. The audiovisual dimension prolongs the Cagean question: what happens when the work ceases to impose a centre and makes observable those events normally considered marginal?

The presence of digital systems, however, changes the answer. The image may be calculated in real time, audiovisual memory may be recalled and recombined, and the flow may continue beyond the duration of the performance. Open form becomes infrastructure. The transition from score to code does not close the history of visual music; it opens a phase in which the sign is also an executable instruction.

10.5 A non-linear genealogical line

The relationship Cage - Florence - Grossi - Maltagliati should not be drawn as a single arrow. It is more accurate to imagine a diagram with returns and bifurcations. Cage makes non-intention and the autonomy of events thinkable; Bussotti and Lombardi demonstrate the visual power of the sign; Chiari transforms music into action and critique; Cardini shows the responsibility of the performer; Grossi formalises automation and variability; the network and software bring these questions together in systems that may be participatory, audiovisual, and potentially infinite.

11. Comparative synthesis

The following table does not reduce the authors to labels, but makes several operational differences visible. Each row indicates the predominant function of a concept, not an exclusive definition.

Author	Sign	Chance / openness	Performer	Technology	Outcome
Cage	Diagram and instruction	Chance operations and indeterminacy	Responsible co-author	Various media; procedures	Non-intentional and situated event
Bussotti	Bodily and theatrical calligraphy	Interpretive openness	Performer-performer	Page, stage, body	Visual, sonic, and autobiographical work
Chiari	Sentence, gesture, action	Event and behaviour	Participant / actor	Everyday objects, piano	Critique of the musical institution
Cardini	Indication to be embodied	Fragility and performative choice	Central presence	Piano, stage, silence	Lived time and visible gesture
Lombardi	Autonomous musical image	Possible paths	Reader and visual performer	Graphics, piano, multimedia	Music for the eyes / mental listening

Author	Sign	Chance / openness	Performer	Technology	Outcome
Grossi	Algorithm and program	Calculated variability	Designer / user	Computer, telematics	Repeatable automatic process
Maltagliati	Code, image, interface	Generative combination and network	User / participant	Audiovisual software and web	Potentially endless interactive flow

11.1 From page to process

The overall trajectory may be read as a shift in the function of the score. In tradition, the score prescribes a work; in Cage it becomes a field of possibilities and a discipline of attention; in Bussotti and Lombardi it also becomes an image; in Chiari it may be reduced to an instruction or dissolve into action; in Grossi it becomes an algorithm; in generative systems it becomes code executed in real time. Each transition changes the relationship among author, performer, public, and memory.

11.2 From synesthesia to the coexistence of media

The word synesthesia risks suggesting a harmonious fusion among the arts. The comparison shows instead that relationships may be conflictual, independent, or disjoined. Cage often prefers coexistence without subordination; Bussotti constructs a theatrical totality; Chiari challenges the distinction between art and life; Lombardi makes the sign audible with the eyes; Grossi translates shared rules into sound and image; Maltagliati designs systems in which media are correlated by software. The synestheticity of Musica d'Arte is therefore not a uniform perceptual effect, but a plurality of relationships.

11.3 Distributed authorship

The deepest common theme is the distribution of authorship. The work no longer belongs entirely to a will that determines every detail. Chance, the performer, the public, the environment, the machine, and the network assume productive functions. Yet the author does not disappear: the author chooses the device, delimits the possibilities, constructs the conditions, and assumes ethical and aesthetic responsibility for the system. Renouncing total control does not mean renouncing authorship; it changes its form.

12. Conclusions

The thesis proposed here can be formulated clearly: Florentine Musica d'Arte is not an Italian derivation of John Cage. It is an autonomous constellation that shares with Cage the overcoming of boundaries among music, image, gesture, and environment, but transforms this opening through specific histories and techniques. Cage's importance lies in providing a term of comparison capable of making the internal differences of Florence visible.

Bussotti demonstrates that indeterminacy may coexist with an extremely intense authorial presence; Chiari, that music may become critical action; Cardini, that performative openness requires bodily responsibility; Lombardi, that the sign may be music without losing its visual autonomy; Grossi, that delegation may take the form of algorithm and automation. The concert of 21 June 1992 makes the dialogue historically concrete by bringing together Cage and some of the principal performers of Florentine research.

In the transition to digital systems, the question continues. Code is a score that is not only read, but executed by the machine. The network expands the number of performers and introduces remote contributions; environmental data may become material; the process may continue without a definitive form. The generative work therefore gathers a double inheritance: from Cage, openness to the unforeseen and the redistribution of decisions; from Grossi and the Florentine line, continuity among sound, sign, technology, and automatic production.

The conclusion is not a closure, but a research proposal. Further work remains to be done on the comparative analysis of scores, the study of the performances recorded in 1992, the reconstruction of the personal relationships between Cage and Italian musicians, the examination of the archives of Bussotti, Chiari, Cardini, Lombardi, and Grossi, and a critical theory of code as notation. The Florence-Cage constellation appears fertile precisely because it does not coincide: it is a space of friction in which chance meets gesture, silence meets vision, and the score meets the program.

From this perspective, the phrase 'sound, sign, gesture, vision' does not designate only four materials. It indicates four ways of distributing the work in the world. Cage and Florence show that music may be listened to, seen, acted, programmed, and continually reopened.

Appendix I. Essential chronology

1951-1952 Cage develops 4'33"; the first performance takes place in 1952 with David Tudor.

1957-1958 *Cage composes the Concert for Piano and Orchestra and develops multiple systems of graphic notation.*

1958 *Cage and Tudor present indeterminacy at Darmstadt; Bussotti receives a decisive impulse from it.*

1959 *Bussotti composes Five Piano Pieces for David Tudor, among the most influential graphic scores of the second half of the twentieth century.*

1960s *In Florence, research intensifies across music, visual poetry, Fluxus, gesture, and the visual arts; among those active are Chiari, Bussotti, Grossi, and the young Lombardi.*

1963 *Grossi establishes the Studio di Fonologia Musicale S 2F M in Florence.*

1960s-1970s *Chiari participates in the Fluxus network; Cardini and Lombardi develop paths across performance, composition, and visuality.*

1986 *Grossi presents HomeArt and expands his research from computer music to computer art.*

21 June 1992 *John Cage is in Florence for the meeting and concert in the Sala del Buonumore of the Cherubini Conservatory.*

1993 *The recording John Cage - A Firenze is published.*

1997 *Maltagliati and Grossi launch netOper@, a collaborative and transformative network work.*

1999 *The concert/recording Suono, segno, gesto, visione a Firenze brings together Bussotti, Cardini, Chiari, and Lombardi.*

2001 *Lombardi presents/publishes Augenmusik. Musica per occhi.*

2005-2006 *The series Musica d'Arte a Firenze publishes Girolamo De Simone's volume on Pietro Grossi.*

2025 *Maltagliati presents Omaggio a John Cage / Ascolto visivo del silenzio at the Florence Biennale.*

2026 *The present essay proposes a comparative reading of Cage, the Florentine constellation, and contemporary generative systems.*

Appendix II. The thesis in twelve points

1. *Cage does not belong to Florentine Musica d'Arte: he is an international precedent and interlocutor.*
2. *The 'Florentine School' should be understood as a constellation, not as a homogeneous group or a single line of descent.*
3. *Chance and indeterminacy are distinct concepts: the former concerns the production of decisions, the latter the openness of performance.*
4. *Cagean silence is a transformation of listening, not a simple absence of sound.*
5. *The graphic score makes method visible and gives the performer a creative function.*
6. *Bussotti receives the Cagean opening but transforms it into bodily, autobiographical, and theatrical writing.*
7. *Chiari converts the expansion of the musical into critical action, word, gesture, and everyday life.*
8. *Cardini and Lombardi show two forms of interpretive responsibility: performative presence and visual listening to the sign.*
9. *Grossi addresses the problem of delegation through algorithm, automation, telematics, and computer art.*
10. *Cage’s presence in Florence in 1992 constitutes a concrete historical node between the two constellations.*
11. *In Maltagliati's work, code assumes the function of an executable score and the network distributes authorship.*
12. *Florentine Musica d'Arte does not copy Cage: it transforms intermediality into a plurality of autonomous poetics.*

Essential bibliography

Brown, Kathan. John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind. San Francisco: Crown Point Press, 2011.

Cage, John. Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.

Cage, John. A Year from Monday: New Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967.

Cage, John. Empty Words: Writings '73-'78. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979.

Camilleri, Lelio; Carreras, Francesco; Mayr, Albert (eds.). Pietro Grossi: Musica senza musicisti. Scritti 1966-1986. CNUCE/CNR, 1987.

De Simone, Girolamo. Pietro Grossi. Il dito nella marmellata. Florence: Nardini, series 'Musica d'Arte a Firenze', 2005.

Giomi, Francesco; Ligabue, Marco. L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi. Florence: SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1999.

Kostelanetz, Richard. Conversing with Cage. 2nd ed. New York: Routledge, 2003.

Lombardi, Daniele. Augenmusik. Musica per occhi. Florence: Centro Di, 2001.

Nyman, Michael. Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Pace, Ian. "Graphic Notation", study of musical notation in the second half of the twentieth century, with sections devoted to Bussotti and Cage.

Rudig, Christina A. The Music of Sylvano Bussotti and Its Interpretation. Graduate Center, City University of New York, doctoral dissertation.

Somigli, Paolo. "Florence in the 1960s and the Experience of Gruppo 70", study of interactions between music and other arts in Florence.

Discography and sound documents

Cage, John. John Cage - A Firenze. Materiali Sonori / GAMO, recording of the Florentine concert of 21 June 1992, published in 1993.

Bussotti, Sylvano; Cardini, Giancarlo; Chiari, Giuseppe; Lombardi, Daniele. Suono, segno, gesto, visione a Firenze. Atopos Music, live recording, 1999.

Grossi, Pietro; Chiari, Giuseppe; Cardini, Giancarlo; Mayr, Albert; Lombardi, Daniele; Aitiani, Marcello; Maltagliati, Sergio. Suono, segno, gesto, visione a Firenze 2. Atopos Music, 2008.

Institutional and research sources online

- *John Cage Trust - Autobiographical Statement*
- *John Cage Trust - Rights and reproductions*
- *National Gallery of Art - John Cage artworks*
- *National Gallery of Art - Music Walk (Notation Plan)*
- *National Gallery of Art - John Cage: Rocks, Paper, Fire*
- *MoMA - There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"*
- *MoMA - Giuseppe Chiari*
- *MoMA Archives - Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*
- *Crown Point Press - John Cage*
- *Getty - Sylvano Bussotti: Five Piano Pieces for David Tudor*
- *Daniele Lombardi - official biography*
- *Daniele Lombardi - discography*
- *Atopos Music - Suono, segno, gesto, visione a Firenze*
- *GAMO - history and John Cage in Florence*
- *EMA Vinci - G.A.M.O. ensemble*
- *JohnCage.it - Cage in Italy, Perugia 1992, and the Florence concert*
- *Pietro Grossi - bibliography*
- *University of Leeds - Pietro Grossi's Experience in Electronic and Computer Music*
- *CIDIM - Sergio Maltagliati*
- *VisualMusic - Audiovisual works and generative systems*

- *VisualMusic - website and archive*

Websites for legally consulting John Cage's visual work

The visual works may be consulted on the websites of the National Gallery of Art, the John Cage Trust, the Museum of Modern Art, Crown Point Press, and through materials from the exhibition The Sight of Silence. The online presence of an image does not imply the right to download or republish it. The National Gallery indicates in each record whether the file is available; the John Cage Trust specifies that requests to reproduce the visual works must be authorised.

About the author

Sergio Maltagliati is a composer, visual artist, and researcher in Visual Music, net art, and generative systems. His work combines sound, image, code, participation, and archival memory. He collaborated with Pietro Grossi and developed audiovisual and network projects including netOper@, autom@tedVisualMusiC, and generative works produced from 1997 to the present. He is an academician of the Accademia delle Arti del Disegno in Florence.

© 2026 Sergio Maltagliati · Text distributed under the CC BY 4.0 licence · Version 1.0